



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Zielone i czarne : o dwóch "eksplozjach" w poezji Kazimierza Wierzyńskiego

Author: Aleksander Nawarecki

Citation style: Nawarecki Aleksander. (2015). Zielone i czarne : o dwóch "eksplozjach" w poezji Kazimierza Wierzyńskiego. W: M. Tramer, A. Wójtowicz (red.), "Reinterpretacje" (S. 205-217). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksander Nawarecki

Zielone i czarne O dwóch „eksplozjach” w poezji Kazimierza Wierzyńskiego

Evergreen

Kiedy w roku 1986 złożony został do druku piąty numer „Skamandra”, kolor okładki znany był tylko redaktorom tomu Ireneuszowi Opackiemu i Romualdowi Cudakowi, oraz grafikowi Tomaszowi Jurze, jednakże autorzy artykułów i chyba cały zespół „skamandrycki” z Uniwersytetu Śląskiego – co dobrze pamiętam – miał w tej kwestii podejrzenie bliskie pewności¹. Jaka barwa stanowić mogła tło dla *Studiów o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*? Oczywiście – zielona, tylko zielona!

I tak się stało, nie mogło być inaczej, bo intensywna zieleń młodej trawy spontanicznie kojarzy się z autorem *Wiosny i wina* – witalistą, turystą, sportsmanem i amantem. Ale to skojarzenie nie byłoby aż tak oczywiste, gdyby nie incipit pewnego wiersza, jeden wers, zaledwie dziewięć słów w jednej linijce. To najbardziej znany fragment *Wiosny i wina*, wizytówka młodego Wierzyńskiego, ekstrakt jego wczesnego stylu, włączony do kanonu szkolnych lektur i trwale tam obecny, więc najpopularniejszy fragment w całym dorobku poety, a może nawet całej spuściznie skamandrytów? Absolutny *evergreen*! Skrzydlate słowo wyróżniające się z liryki międzywojen-

¹ Por. *Skamander*. T. 5: *Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*. Red. I. OPACKI, R. CUDAK. Katowice 1986.

nej, a pod pewnymi względami wzlatujące na plan pierwszy nad panoramą poezji polskiej XX wieku: „Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną”².

Apologia tej frazy była oczywista dla rówieśników Wierzyńskiego i generacji wychowywanej na progu Drugiej Rzeczypospolitej. Wystarczy posłuchać Marii Dłuskiej wspominającej pierwsze spotkanie z tą poezją:

mimo działań wojennych roku 1920 tomik *Wiosna i wino* w czasie od 1919 do 1921 osiągnął trzy wydania i młodzi ówcześni, dziś pokolenie schodzące – to nie tylko zawsze więcej skłonne do entuzjazmu kobiety, ale także mężczyźni – pamiętają go dotąd i recytują z niego wiersze³.

Pisząca te słowa uczona najwyraźniej wypada z nobliwej roli profesora wersologii, a odzywa się w niej „skłonna do entuzjazmu kobieta”, może nawet dwudziestoletnia niegdyś dziewczyna, która podobnie jak jej męscy rówieśnicy i genialny debiutant, też miała „zielono w głowie”. Bo przyznać trzeba, że takiej „zielonej” chwili ani podobnej euforii nie było w Polsce przynajmniej od 150 lat i jeszcze długo potem, bo chyba nie w 1945, a na pewno nie w 1989 roku. Kultura polska oduczyła się bez troskłej radości, to też głos Wierzyńskiego stanowił – i nadal stanowi – absolutny wyjątek:

Wiosna i wino – manifest radości – to była mała książeczka – z czułością pisze Dłuska – która stała się więcej niż bestsellerem, bo ewenementem, sensacją, nieomal hasłem dnia. Kraj cały spragniony był odprężenia, bez troski, afirmacji życia, radości. Nawet Lechoń w swoim *Herostratesie* wołał: „A wiosną niechaj wiosnę, nie Polskę zobacze”⁴.

Pamiętamy, że podobnie jak Lechoń wołał Słonimski („Ojczyzna moja wolna, wolna... / Więc zrzucam płaszcz Konrada”), lecz były to dopiero apele i zapowiedzi, a głosy obu warszawskich skamandrytów nadal brzmiały dramatycznie. Autor *Czarnej wiosny* ciągle mówił o bohaterze *Dziadów*, autor *Herostratesa* – o romantycznej wizji Polski. Obaj, uwikłani w problematykę narodową i wieszczą rolę poety, czuli na barkach ciężar, który zrzucić udało się jedynie Wierzyńskiemu. Jego prymat podkreśla Dłuska, sięgając nawet po ryzykowne argumenty psychologiczne: „Lechoń, już wtedy potencjalny samobójca, nie mógł się zdobyć na swobodę radosnego przeżywania wiosny; nie umiał się też na to zdobyć nerwowo, niespokojny Tuwim”⁵. To samo można powiedzieć o Słonimskim, początkowo

² K. WIERZYŃSKI: *Zielono mam w głowie...* W: IDEM: *Poezje zebrane*. T. 1. Oprac. W. SMASZCZ. Białystok 1994, s. 18. Za tą edycją cytowane będą wszystkie teksty Wierzyńskiego.

³ M. DŁUSKA: *Kazimierz Wierzyński*. W: EADEM: *Studia i rozprawy*. T. 3. Kraków 1972, s. 18.

⁴ Ibidem, s. 17.

⁵ Ibidem.

przemawiającym „bolszewickim” tonem, a potem z ironicznym dystansem i parnasistowskim chłodem. „Tylko młody Wierzyński krył w sobie właściwy dla niej grunt” – twierdzi Dłuska – mając oczywiście na myśli „grunt dla radości”. Ta metafora agrarna podkreśla „żywiółowość” poety potrafiącego radośnie pisać o ziemi:

Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną,
Na klombach mych myśli sadzone za młodu.

Sławny dwuwiersz pozostaje kluczowym dowodem w argumentacji Dłuskiej, to zresztą pierwszy, starannie wybrany fragment z *Wiosny i wina*, jaki pojawi się w jej rozprawie. Podobnie postępuje Anna Nasiłowska, autorka „małej” monografii Wierzyńskiego, tym samym cytatem otwierając rozdział pt. *Poeta szczęśliwy* i na nim skupia uwagę. Widać, że radość i szczęście tego pisarza najlepiej ilustruje wiersz o zieleni w głowie, tutaj „popis spontaniczności” osiąga swe apogeum. Obie uczone potwierdzają obiegowe przekonanie o prymacie tej frazy w całym tomie. Nie myślę temu zaprzeczać, bo jeśli *Wiosna i wino* są, wedle autora, „świętą apologią życia”, to wskazany wers jest najświętszy i na nim chcę skupić uwagę.

Kłopot z głową

Analizę kluczowego wersu rozpocząć trzeba od początku, czyli od głowy, bo wokół niej wszystko się tu kręci. Tym słowem Wierzyński uruchamia łańcuch skojarzeń („zawrót głowy”, „bez głowy”, „postawić wszystko na głowie”) i ta frazeologia jest wszechobecna w całym tomie. *Wiosna i wino* to nieustanna repetycja wiosenno-pijackiej zabawy; tu każdy tekst układa się wedle scenariusza kosmicznej gry, w której ciało i przestrzeń ulegają „karnawałowym” przemieszczeniom oraz deformacjom⁶. Ludyczne rozpasanie ze szczególną siłą godzi w punkty centralne – serce, duszę, a w głowę najmocniej. Serce pojawia się w 13 wierszach, dusza – w 19, głowa – w 12, ale trzeba doliczyć jeszcze 6 tekstów, w których mówi się o niej metonimicznie, przywołując obraz kapelusza zawadiacko zdobiącego głowę lub ochoczo z niej strącanego. Tradycyjne centra podmiotu: „sentymentalne” serce i „romantyczno-młodopolska” dusza nie ulegają jednak de-

⁶ Kwestia „ludyczności” debiutu Wierzyńskiego doczekała się wielu komentarzy. Por. K. DYBIAK: *Zabawa jako źródło poezji*. „Teksty” 1976, nr 1; J. PIOTROWIAK: *Debiutanckie emploty poety*. W: *Skamander*. T. 2: *Studia z zagadnień poetyki i socjologii form poetyckich*. Red. I. OPAK. Katowice 1982.

strukcji, one tylko poddają się sile młodzieńczego szału. Sercu zaledwie parę razy udzielił się euforyczny porywy: „Serce pełne jest szumu, śmiechu i motyli” (*Aleje Ujazdowskie*), „W kieliszki wlejem / Każdy czerwone wino swego serca” (*Podściel twe pyszne, świetne ciało*), „serce w nieobjęty ogrom globu rośnie” (*Śpiew dionizyjski*), „serca stopione w zachwycie” (*Miramare*). Najbardziej ekspresyjna zdaje się płomienna komenda w wierszu *Tyle jest we mnie bajecznej pogody* – „Wystrzelaj serce!”. Dusza natomiast konsekwentnie ulegać będzie procesowi materializacji, raz okaże się „różowa” (*Jak dziecinne piasteczki*) i „pełna woni” (*Rzućmy to miasto*), innym razem „Zanosi się od słońca” (*Aleje Ujazdowskie, niedzielne południe*) albo przechyla „na bakier” (*Tańce po światach*). Ta materializacja najczęściej oznacza jej somatyzację: „Jak gdyby dusza cała zmieniła się w płuca” (*O, powietrze poranne*), ucieleśniona dusza będzie „pęczniała sokami” (*Nie umiem tego powiedzieć*), „operli się śmiechem” (*Dzieci się kąpią*), a w wierszu *Jeno radości* „dusze z duszami” będą mogły się pocałować. Zupełnie inaczej traktowana jest głowa; jako siedlisko rozumu, rozsądku, równowagi i abstrakcyjnego myślenia, zostanie gwałtownie zaatakowana przez rozpasane żywioły. Zarówno z zewnątrz (przez podmuchy wiatru i ognia), jak i od środka (przez rozmaite ruchy wewnętrzne). Oto komplet cytatów: „Wiosna i wino [...] Pocałunkami mieszają mi sny w **głowie**” (*Wiosna i wino*); „Na białej szyi niesiesz lekką **głowę**” (*Hej! świat się kręci!*); „Z odkrytą **głową**, śpiewając i boso” (*Przez miedze polne*); „Na **głowie** chodzić, i krzyczeć”; „Wzbiera mię wiosna i w **głowę**, / Jak wino, szumami bije!” (*Nie umiem tego powiedzieć*); „Żmijami płonie ma furiacka **głowa**” (*Pandora*); „A ty nad moją **głową** klaskać będziesz w dłonie” (*Ty jesteś taka ładna*); „O, myśli w gwizdaniu! [...] Pod **głowę** kułak” (*Tańce po światach*); „I myślę chyba wciąż na wspak / Niemądrej **głowie**, którą kiwam” (*I znów jest tak ni w pięć, ni w dziewięć*); „O zapalony nad **głowami** blasku” (*Pieśń o wynalazku*); „I tak szaleństwem mam **głowę** nabrzmiął” (*Tyle jest we mnie bajecznej pogody*); „Szumi w mej **głowie** jak w zielonym boru” (*Szumi w mej głowie*); „Pałą się ręce, **głowa**, nogi” (*Podściel twe pyszne, świetne ciało*).

Z rozpędu warto jeszcze zajrzeć do następnego, bliźniaczego, tomu *Wróble na dachu*. Tu „serce” nieomal zniknie, a „dusza” wyraźnie już kojarzona z poetyką Młodej Polski znajdzie się w stanie podejrzenia („Precz z poezjami! Z duszą tromtadrata!”, „Prima aprilis duszy”). Natomiast o głowie będzie pisał Wierzyński z tą samą ekspresją: „Jakaś niemądra filozofia / Przesiąkł mi w **głowie** każdy włos” (*Filozofia*); „ziemię okrągłą mam w **głowie**” (*Rano*); „Dziś szaleństwo jak czapkę nasadzam na **głowę**” (*Pieśń wagabundy*); „świat się kołysze jak szyld, ponad **głową**” (*Wakacje*); „Na świat bajeczny tego iluzjonu, / Który się kręci w **głowie**, jak w teatrze” (*Podróż do Afryki*). Podsumujmy ten proces destabilizacji: głowa jest lekka, odkryta, zakrecona, niemądra, furiacka, nabrzmiąta szaleństwem, uderzana

szumami, oklaskami, rozkiwana, rozśpiewana i krzycząca; mieszają w niej sny i szumy alkoholowo-wiosenne, jest oświetlona blaskiem, pali się i płonie. W ten sposób głowa traci kontrolę nad ciałem i otaczającą ją rzeczywistością: „I wszystko chodzi do góry nogami” (*Manifest szalony*), aż do całkowitego zamroczenia, szaleństwa, zatury.

Szczytowym punktem tego anarchicznego procesu jest oczywiście 11. z kolei wiersz w zbiorze *Wiosna i wino* pt. *Zielono mam w głowie*, a dokładniej: jego pierwszy wers „Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną”. To kulminacja, ale też nagły zwrot, bo głowa, która dotąd pozostawała w opresji (ekstacycznie atakowana, ogołocona i poniewierana), teraz euforycznie zielenieje, obrasta florystyczną zielenią, a nawet zakwita. A zatem – tryumfuje!

Pochwała głupoty

Tryumf to wszakże dwuznaczny, bo „mieć zielono w głowie” oznacza – wedle słownika warszawskiego – to samo co, mieć tam „siano, zajaczka, bzika, być pomieszany na rozumie, dziwacznie myśleć”⁷. Czyżby orgiastyczna euforia traciła cudowną aurę, zrównana z pospolitym bzikiem? Ale to nie wszystko: wedle leksykonów, „zielen w głowie” jest wyrażeniem przenośnym, tymczasem Wierzyński pojmuję tę metaforę całkiem dosłownie, jakby głowa rzeczywiście była donicą albo rabatą, w której na wiosnę sieje się trawę i sadi kwiaty, jak gdyby nie był świadom, że zielen, młoda zielen, jest figurą młodzieńczej niedojrzałości. Sam jest tak bardzo „zielony” na umyśle, że na zielonym terenie głowy chciałby uprawiać ogród: „Zielono mam głowie i fiołki w niej kwitną”. Jakby nie zdawał sobie sprawy, że rośliny, które tam wyrosły, mają ten sam wymiar symboliczny, co owa zielen. Wszak fiołek (inaczej „Fijoł”) jest najpopularniejszą, wręcz podstawową figurą głupoty i szaleństwa⁸.

I dlaczego poeta postawił obok siebie dwie frazy obrazujące brak rozumu („Zielono mieć w głowie” oraz „Mieć w głowie fiołki”)? Skoro obie mają to samo znaczenie, to po co je mnożyć? Oba sformułowania nie są rozdzie-

⁷ *Słownik języka polskiego*. T. 1. Red. J. KARŁOWICZ, A. KRYŃSKI, W. NIEDŹWIEDZKI. Warszawa 1952, s. 739, 845.

⁸ „Fiołki kwitnące w głowie? Metafora o fiołkach jest na pewno własnością Wierzyńskiego” – twierdzi Anna Nasiłowska, nie dostrzegając gry poety z językowym stereotypem. Uwagę skupia na dostrzeżonej przez Dłuską aluzji do wiersza rosyjskiego futurysty: „fiołki w poezji już były. Na przykład u Igora Siewierianina: »Wypilem rojeń fiołków fiołkowy fioleł«”. A. NASIŁOWSKA: *Kazimierz Wierzyński*. Warszawa 1991, s. 8.

lone przecinkiem (co mogłoby sugerować amplifikację), lecz połączone spójnikiem (to uwydatnia tautologię)! Co więcej, postawione obok siebie nie tylko tracą status przenośni, lecz wręcz tworzą nową całość – spójną frazę dotyczącą uprawy gruntów zielonych. Jakby jedna metafora ściągała drugą na ziemię, zmieniając obrazy poetyckie w realistyczną, ogrodniczą narrację.

Ale Dłuska była tym zachwycona, chwaliła „zadziwiająco twórcze, poetyckie użycie przeróżnych idiomatów, przysłów i porzekadeł; przejście w nich od utartej, wiadomej wszystkim metaforyki do dosłowności, a od dosłowności do nowych, nieoczekiwanych znaczeń przenośnych”. Ta pochwała zdaje się bliska (także chronologicznie) apologii językowej „dezautomatyzacji” („uniezwyklenia”), jaką w roku 1914 ogłosił Wiktor Szklowski⁹. Tytułowe *Wskrzeszenie słowa* to poetyckie odczytanie utartych powiedzeń („skamieniałych słów”), które odzyskują pierwotne znaczenie, zawsze obrazowe i bliskie metafory. Ale Wierzyński, co zauważa Dłuska, stosuje też ruch przeciwny: „od wiadomej wszystkim metaforyki, do dosłowności”. Nie tylko „udziwnia”, ale też „uzwyczajnia” język. Różne przejścia „od dosłowności do nowych, nieoczekiwanych znaczeń przenośnych” („Zielono mam w głowie”) wiążą się z użyciem figur błędu (*zeugma*, *symplesis*); wedle Jana Piotrowiaka, „utarte zwroty frazeologiczne w swych niespodziewanych zestawieniach ocierają się częstokroć o granicę katachrezy”¹⁰. Te gry słów łatwo wywołują efekty komiczne, toteż często są stosowane w tekstach humorystycznych. Sporo uwagi poświęcił im Zygmunt Freud w książce pt. *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*, gdzie przywołuje następującą anegdotę: „Dwóch Żydów spotyka się w pobliżu łaźni. »Wziąłeś już wannę [*das Bad*]?» – pyta jeden. »Jak to? – dziwi się drugi. Brakuje jednej?»”¹¹. Dowcip ten opowiadano także w Polsce Ludowej, tam jego bohater, żołnierz sowiecki, indagowany był „o wzięcie prysznic”. W obu przypadkach śmiało się z językowej niekompetencji, ale w podświadomości odzywały się narodowe stereotypy („żydowski” problem z higieną, „rosyjski” – z cudzą własnością).

Przypadek Wierzyńskiego zdaje się podobny: podmiot wiersza nie rozumie idiomu, więc także musi „mieć coś za uszami” („burzę hormonów”? dziecięcy autyzm?). Ale nie sposób śmiać się z niego, tak jak z Żyda czy Rosjanina, bo za nic ma swą przypadłość. Brak pomysłu nie jest dla niego stratą, przeciwnie – z niedoboru wynika nadwyżka. Rozumując prymitywnie, widzi świat „na zielono”, a to oznacza pełnię życia, rozkwit, wy-

⁹ Por. W. SZKŁOWSKI: *Wskrzeszenie słowa*. Tłum. F. SIEDLECKI. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Wybór i oprac. M.R. MAYENOWA, Z. SALONI. Warszawa 1970, s. 55–63.

¹⁰ J. PIOTROWIAK: *Debiutanckie „emploi” poety...*, s. 21.

¹¹ Z. FREUD: *Dowcip i jego stosunek do nieświadomości*. Tłum. R. RESZKE. Warszawa 1993, s. 61.

buch obfitości, nadmiar, który warto roztrwonić: „Obnoszę po ludziach mój śmiech i bukiety / Rozdaję wokoło i jestem radosną / Wichurą zachwytu”.

Freuda interesowały popularne *witze*, bo językowa pomyłka (gra słów, przejęzyczenie) ujawniała relację z nieświadomością. U Wierzyńskiego inaczej: nie działa wewnętrzna cenzura, więc trudno mówić o stłumieniu, ale zarazem poecie brakuje konsekwencji. Jego zawołanie „Zielono mam w głowie i fiołki w niej kwitną” to językowa enigma i zawieszenie sensu, lecz następny wers – „Na klombach mych myśli sadzone za młodu” – jest dość pokraczną próbą objaśnienia tej aporii przy użyciu metajęzyka. Ze stanu zaburzonej świadomości przeskakujemy w intelektualną „nadświadomość”. Jakby ktoś inny mówił w wersji pierwszym i drugim. Nie ma nawet pewności, czy w pierwszej, „zielonej” frazie odezwał się głupiec (z którego wolno się śmiać), czy szaleniec (którego bać się należy)?. A wbrew pozorom są to figury antynomiczne¹².

Powrót do „stadium lustra”

Tożsamość podmiotu analizowanego wiersza zdaje się problematyczna, co zauważyła także Nasiłowska: „Spontaniczność Wierzyńskiego nie jest pozbawiona starannej reżyserii”¹³. Czyżby sądziła, że poeta „udaje głupiego”? Taka postawa w języku greckim literalnie oznacza ironię (gr. *eironeia*), a to całkowicie zmienia obraz „ja”. Miejsce szalejącego młokosa zając powinien wyrafinowany mędrzec, a tych ról nie da się pogodzić! Wierzyński jeszcze raz okazuje się niekonsekwentny, zmienny, kapryśny, po nietzscheańsku roztańczony („Gdzie mnie posieją – wyrosnę, / Nigdzie mnie nie ma, jestem wszędzie”). Więc może urok kluczowej frazy, „Zielono mam w głowie”, wiąże się z wszechobecną ambiwalencją? Z nierozstrzygalnym splotem szaleństwa i głupoty, gry i naiwności, siły i słabości, indolencji i mobilizacji, a zwłaszcza regresu i rozwoju?

W zrozumieniu tych sprzeczności pomocna może się okazać Lacanowska koncepcja „fazy lustra”¹⁴. To moment, w którym dziecko (pomiędzy 6.

¹² „Binarne przeciwstawienie głupca i wariata może być rozpatrywane jako uogólnienie dwóch opozycji: głupiec – mądry i mądry – wariat. Razem tworzą oni jedną teatralną strukturę: głupiec – mądry – wariat. Głupiec i wariat w takim układzie nie są synonimami, lecz antonimami, krańcowymi biegunami”. J. ŁOTMAN: *Kultura i eksplozja*. Tłum. B. ŻYŁKO. Warszawa 1998, s. 73.

¹³ A. NASIŁOWSKA: *Kazimierz Wierzyński...*, s. 8.

¹⁴ Por. J. LACAN: *Les écrits techniques de Freud*. Paris 1975, s. 93–101. Korzystam z roboczego przekładu A. DZIADKA i K. KŁOSIŃSKIEGO.

a 18. miesiącem), rozpoznaje w zwierciadle swój kształt, odkrywa integralność własnego ciała (nad którym jeszcze nie panuje motorycznie) i scala je w wyobraźni, dokonując zarazem pierwotnej identyfikacji „ja”. Ta dramatyczna metamorfoza jest etapem rozwoju każdego człowieka i tylko w wypadku ciężkich chorób umysłowych dokonuje się regres przed stadium lustra. Rozpadowi podmiotowości towarzyszy wówczas poczucie „rozkałkowania”.

Dojrzały człowiek czuje naturalny lęk przed „parcelacją” ciała, ale wyobraźnia Wierzyńskiego zdaje się pozbawiona tego hamulca, skoro z entuzjazmem wyobraża sobie głowę luźno połączoną z korpusem, z której wyrastają kwiaty. „Rozkwitająca” głowa widnieje na rysunkach dzieci albo w malarstwie surrealistów, co zapewne jest echem czy śladem przechodzenia przez fazę lustra. Ale w pokawałkowanych wizerunkach ludzi na płótnach Hieronima Boscha, analogicznie jak w zdeformowanych wizjach schizofreników, Jacques Lacan rozpoznaje już objawy kliniczne.

Przypadek Wierzyńskiego sytuuje się gdzieś na granicy. „Zielona” głowa nie chce być siedliskiem *cogito*, ale czy to oznacza patologię? Jedno zdaje się pewne: umysłowy regres jest wartościowany pozytywnie, podmiot euforycznie marzy o tym, co biolodzy nazywają „rozwojem wstecznym” lub inną postacią atawizmu. Przeczytajmy wiersz do końca:

[...] i jestem radosną
Wichurą zachwytu i szczęściem poety,
Co zamiast człowiekiem powinien być wiosną.

Metamorfozy

Kultura zna przypadki przeistoczenia postaci ludzkiej w formy roślinne, najslawniejsza jest mitologiczna historia Dafne zmienionej w drzewo laurowe. Nimfa prosi Zeusa, by uchronił ją przed pościgiem zakochanego w niej Apollina, schwytana – obrasta korą i okrywa się liśćmi. To poetycka wizja Owidiusza, natomiast marzenie Wierzyńskiego zdaje się zmierzać w przeciwnym kierunku. On nie ucieka, lecz sam zatracą się w pogoni za miłością, namiętnością, za młodością, pięknem. Pożąda wiosennej zieleni, chce się z nią zjednoczyć. Chyba bliżej mu do Apolla niż do wstydlivej, powściągliwej Dafne, jego przemiana nie jest regresem, lecz rozwojem i oczywistą korzyścią.

A zatem znowu jest jakoś podobnie i zarazem na opak. Wierzyński po raz kolejny wymyka się interpretacji, ale mimo wszelkich komplikacji zda-

jemy się rozumieć kierunek i sens utęsknionej metamorfozy. Podmiot wiersza *Zielono mam w głowie* szaleje i dziecinnieje; płynnym ruchem cofa się do okresu dojrzewania, dzieciństwa, niemowlęstwa. I dalej: do fazy animalnej, wreszcie — do roślinnej, a może jeszcze głębiej, aż do elementarnego poziomu *elan vital*, czystego chlorofilu, skroplonej zieleni?

To jakaś „zielona magia”, dzięki której można wrócić do natury, zanurzyć się w niej i zatracić, podobnie jak Leśmianowski „topielec zieleni”. A może ta komunია jest pełniejsza niż u Leśmiana, skoro życiodajna barwa nie stanowi już otoczenia („Zielono mam w głowie”), lecz wlewa się do wnętrza poety („Co zamiast człowiekiem powinien być wiosną”)?

Zielony adres

Całą uwagę pochłaniała dotąd jedna linijka z wiersza Wierzyńskiego, ale w jego debiutanckim tomie „zielen” występuje jeszcze w 5 innych tekstach. Incipit wiersza „Szumi w mej głowie jak w **zielonym** boru” można uznać za bliźniaczy wariant frazy „Zielono mam w głowie”, lecz inne użycia koloru brzmią konwencjonalnie: „Pośród tłustej **zieleni**” (*Jak dziecinne piąsteczki*); „Wśród krzaków leżę sobie w słońcu i **zieleni**” (*Wśród krzaków*); „W radosnej **zieleni**” (*Jesienią już zanosi*); „Kona **zieloność**” (*Wyżeli pole*). W całym zbiorze więcej jest błękitu i złota, ale i tak okaże się najbardziej „zielonym” tomem Wierzyńskiego. Ta barwa nigdy nie zniknie, pozostanie oznaką natury, młodości, energii. Kiedy trzy dekady później autor *Pochwały ziemi i prochu* będzie myślał o zbliżającej się śmierci („Popłyniemy z wiatrem w zieleni”), to powróci do panteistycznych fantazmatów z *Wiosny i wina* (*Nieść się wraz z tobą; Zielono mam w głowie* itp.). Nowością będą natomiast zabawy etymologiczne ze słowem „zielen”, które poeta słyszał, widział i czuł w nazwach własnych: w „Zielonych Świątkach” (*Na śmierć Bolesława Leśmiana i Kantyczka z tomu Róża wiatrów*), w nazwisku „Tadeusza Zielińskiego” (*Pochwała drzew z tego samego tomu*) i co najciekawsze z powodów biograficznych, w nazwie pewnej ulicy:

I nie wiem dlaczego przychodzi mi na myśl
Miasto Stryj
Nad rzeką Stryjem.
Jeszcze mam uszy pełne tamtego hałasu,
Ale już słyszę na ulicy **Zielonej**
Krzyżące o wiośnie na drzewach gawrony,

Wzmianka o ulicy Zielonej pojawia się w trybie „wolnych skojarzeń”, ale natręctwo myśli podsunęło Wierzyńskiemu tę nazwę już w poprzednim tomie (*Krzyże i miecze*):

Pamiętam Skole, Trościan, Ławoczne,
Buki miedziane, sny podobłoczne.
Ten świat był w Stryju. **Zielona** siedem.
Tego mi trzeba

Wiele mówią tytuły obu tekstów – *Pocieszenie*, *Tego mi trzeba*. Oba wiersze są retrospektywne, autobiograficzne, nostalgiczne. Wojenny wygnaniec rzewnie wspomina szczęśliwą przeszłość, miasteczko o rodzinnie brzmiącej nazwie Stryj i rodzinny dom przy ulicy Zielonej (posesja numer siedem). Tu minęły lata jego spokojnej, dostatniej, wręcz beztroskiej młodości, tu chodził do gimnazjum, zdał maturę, stąd poszedł na studia do Krakowa, tutaj powracał na wakacje.

Ulica Zielona 7 – jakże wymowny to adres! Pewnie dziesiątki, a nawet setki razy pisał go i odczytywał: na dokumentach, wizytówkach, kopertach, widokówkach, stawiając zwykle obok własnego imienia i nazwiska albo obok imion rodziców. Jego rodowe nazwisko (Wirlstein) uległo wówczas zmianie, ale nazwa ulicy pozostała. Ulica Zielona sygnowała zatem „zielone” gniazdo i „zielone” lata Wierzyńskiego. To więcej niż dane meldunkowe, nieskończenie więcej. Ulica Zielona mogła zapisać się także w nieświadomości poety, zaszyfrowana jako anagram w jego wierszach, co tutaj nieśmiało próbuję sugerować. A skoro w momentach kryzysowych uciekał myślami na ulicę Zieloną, to czy wolno powiedzieć, że wówczas „zielono miał w głowie”?

Czarny polonez

O zieleni można bez końca, jak pisał Tuwim w poemacie *Zieleń*, ale w przypadku Wierzyńskiego interesuje nas tylko jednorazowy wybuch tego koloru, który dokonał się w jednym tomie, jednym wierszu i jednej frazie, choć jego echo wciąż brzmi w polskiej poezji. Zieleń eksplodowała tylko raz, ale co z innymi kolorami? Czy gwałtowne „akty kolorystyczne” nie powtórzyły się w twórczości tego poety?

W tym momencie naprzeciw *Wiosny i wina* trzeba postawić *Czarny polonez*. Erupcja młodzieńczej „zieloności” i wylew senioralnego „czarnowidzenia”. Radosna niespodzianka i ponury skandal. Wybuch radości i zalew

goryczy. Ruch ku górze i zjazd w dół. Poetycka zapowiedź euforii 1920 roku i trującej aury roku 1968. Poeta, który za młodu miał „zielono w głowie”, pół wieku później wyznaje „czarny śmiech i czarny humor”, z lękiem patrzy na „czarnego luda” i „czarną gałkę” losu, a przede wszystkim – czuje „smutek czarny”. Bo kiedyś podziwiał wytrysk zielonej trawy i młodych listków, a teraz czuje wyciek materii zepsutej, widzi „chlew” (*Moralitet o krytyce*); „łajno”, „nawóz”, „gnój” (*Zawracanie głowy*); „błoto” i „chlapawicę” (*Wielka scena*); „bagno” (*Do towarzysza Wiesława*). Nic dziwnego, że w motcie całego tomu pojawia się Norwidowska fraza o „kalanii gniazda”, bo „kał” będzie tu pojmowany dosłownie i dosadnie – jako „gówno”. Wiersz z „gównem” w środku nosi tytuł *Zawracanie głowy*, co brzmi niby cytat z *Wiosny i wina*, ale opowiada o „łajnie ojczystym”, z którego nigdy nie wyrosną fiołki.

Jak bardzo różnią się oba tomy, jaskrawie pokazuje archetypowa klasyfikacja Northropa Fryego¹⁵. Wedle jego kryteriów, *Wiosna i wino* należy do fazy świtu, wiosny i narodzin; *Czarny polonez* – ciemności, zimy i rozkładu. Z jednej strony mamy mit o narodzinach bohatera, ożywaniu i zmartwychwstaniu, a z drugiej – historie o zwycięstwie ciemnych sił (potop, chaos), o klęsce bohatera i śmierci bogów. W aspekcie genologicznym dytyramb przeciwstawiony jest satyrze. I dalej, wizja komiczna w opozycji do tragicznej, co w świecie roślin oznacza kontrast żywej zieleni i obumarłych pędów (*Suche gałęzie*). W świecie ludzkim w wizji komicznej królują miłość i przyjaźń, w tragicznej – dominują szpicle, kombinatorzy (*Kombinat*) albo żywe trupy (*Stabilizacja*).

Nadzwyczajna symetria! Satyrowa mroczność *Czarnego poloneza* stanowi kontrast ze świetlistym orgazmem *Wiosny i wina*; radośnie zamroczona głowa sytuuje się naprzeciw ciemniactwa „Towarzysza Wiesława” (który ma archetypowe cechy upadłego boga) albo innych „zakutych łbów”. Młody, szalony Wierzyński nigdy jednak nie użył słowa „głupota”, natomiast autor *Czarnego karnawału* układa bluźnierczą *Apoteozę*: „Głupota piwniczna, najgłębsza i najciemniejsza [...] I głupota nie na żarty / Głupota nie-na-wiść [...] Głupota na dzisiaj, Głupota na jutro / Do nie wiadomo kiedy / Tragiczna”.

Zatrzymajmy się przy ostatnim słowie, epitet „tragiczna”, osamotniony w urwanym wersie stanowi mocny finał. Nie chodzi tylko o powagę pojęcia, ale też o brzmienie, o zgrzytliwą obecność głoski „r”, która uporczywie, natrętnie i hałaśliwie odzywa się niemal w każdym wierszu („szkorbut”, „trachoma”, „trauma”, „koryto”, „poszczerbiony kartofel”, „ryj”, „paszport konsularny”, „szarfy” i „transparenty”, „drożyzna”, „zgryzota”, „dziwka

¹⁵ Por. N. FRYE: *Archetypy literatury*. Tłum. A. BEJSKA. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Oprac. H. MARKIEWICZ. Kraków 1976, s. 315–320.

stargana”, „zmora” i tym podobne). To drżące „r”, niezbędne w przekleństwach, zdaje się wyjęte z kluczowego słowa „czerń”, bo czerń i zieleń to słowa dominujące, one nadają ton całości. Inicjalna „zieleń” brzmi miękko (płynne „l”/„ł” zdominowało frazę „Zielono mam w głowie i fiołki”), ale naprzeciw niej wybrzmiewa twardo „czarne zakończenie” okrutnego nokturnu pt. *Dobranoc*:

Nakryć się kołdrą
Kurwa mać.

Podaję, że to przekleństwo przemilczane przez wszystkich krytyków zaważyło na „kontrowersyjnej” recepcji tomu, uznanego za „incydent”. Ale to chyba najważniejsze miejsce *Czarnego karnawału* i zarazem antyteza „zielonej” frazy. Szpetne przekleństwo naprzeciw „ślicznej codziennej polszczyzny” *Wiosny i wina*, którą zachwycała się Dłuska; nic dziwnego, że krakowska uczona była poruszona drastycznością tej różnicy:

W roku 1968 na oszołomione głowy odbiorców spadł *Czarny polonez*; cieniutki zbiór niewielu, przeważnie krótkich wierszy [...]. Pierwsze zetknięcie z tą cieniutką książeczką zdradza ponad wszelką wątpliwość, że była pisana w gorączkowym podnieceniu. W stanie wzburzenia, przy którym niepodobna zdobyć się na dystans, na samokrytycyzm w stosunku do swojej sztuki, a tym samym na pełną miarę artyzmu¹⁶.

Dłuska, podobnie jak przy prezentacji *Wiosny i wina*, eksponuje kontrast między fizyczną wątłością „cieniutkiej książeczki” a potężną siłą rażenia. Lecz tym razem nie kojarzy jej z pociskiem, lecz raczej z bombą „spadającą na oszołomione głowy odbiorców” (nalot poprzedziło autorskie „wzburzenie” i „gorączkowe podniecenie”) ¹⁷. Przypomnijmy jeszcze charakterystykę debiutu Wierzyńskiego – „radość wyzwolenia”, „siła zwycięskiej młodości”, „sama jasność pulsująca życiem”.

Dyskurs Dłuskiej bardzo konsekwentnie prezentuje oba tomy jako „eksplozję”, ale w pozytywnym rozumieniu słowa, blisko znaczenia, jakie nadał mu Jurij Łotman w odniesieniu do nagłej możliwości zmiany systemu¹⁸.

¹⁶ M. DŁUSKA: *Kazimierz Wierzyński...*, s. 188 i 46.

¹⁷ Tę „wybuchowość” odczuwali też inni czytelnicy. Tadeusz Nowakowski dostrzegł tu efekt erotyczno-patriotycznego paroksyzmu („przekleństwo może być wyznaniem miłosnym”), natomiast Witold Filler, PRL-owski recenzent, zdemaskował militarną napaść: „Wierzyński zszedł z cokołu. Zszedł, aby uczestniczyć w ataku na własny naród”. Obie opinie cytuję za znakomitym studium Tomasza STĘPNIA: *Rzeczpospolita w złodziejskiej cyklistówce. O „Czarnym polonezie” Kazimierza Wierzyńskiego*. W: *Wokół roku 1968. Studia i szkice o polskiej literaturze współczesnej*. Red. W. WÓJCIK. Katowice 1992, s. 93.

¹⁸ Por. J. ŁOTMAN: *Kultura i eksplozja...*, s. 172.

I ten gwałtowny akt w wyobraźni Wierzyńskiego pokrywa się z eksplozją kolorystyczną – z wybuchem zieleni i czerni.

Paint It Black

Na zakończenie chciałbym przywołać „czarną” piosenkę, którą zespół The Rolling Stones zwykł kończyć swoje koncerty. Kompozycja spółki Jagger/Richards pt. *Paint It Black*, napisana w marcu 1966 roku, szybko zawędrowała na szczyt listy przebojów (także w USA), a 13 marca 1967 roku zabrzmiała w warszawskiej Sali Kongresowej (o legendarnym zdarzeniu w aurze skandalu mówiło nawet Radio Wolna Europa). Kiedy polski poeta pracował nad *Czarnym polonezem*, wtedy cała „młoda” Ameryka słuchała i śpiewała *Paint It Black*. Teksty Wierzyńskiego i Jaggera łączy wiele podobieństw, bo obaj styl *noir* wprowadzali do kultury popularnej, nie myślę jednak dalej drążyć tej analogii. Raczej zastanawiam się, co daje nam porównanie *Czarnego poloneza* z repertuarem „najbardziej dzikiej grupy pod słońcem”? Kiedyś wiersz Wierzyńskiego zestawiałem z piosenką Stachury, a teraz z młodym Barańczakiem konfrontuje go Anna Legeżyńska¹⁹. Czyżby stawką był jakiś szczególny rodzaj ekspresji, właściwy temu twórcy, a niedostępny innym? Nikt z poetów nie powiedział tak dobitnie, że PRL był w całości szpetny i odrażający. Mam wrażenie, że Stary Poeta chlapał świeżą farbą nie gorzej niż Jackson Pollock, a głosem czarował jak Jagger: „No more will my green...”.

¹⁹ Por. A. NAWARECKI: *Wierzyńskiego i Stachury wiersze o przemianie*. W: *Skamander*. T. 5..., s. 159–167; A. LEGEŻYŃSKA: *Po co nam „Czarny polonez” Kazimierza Wierzyńskiego?*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*. Red. A. KAŁUŻA, A. ŚWIEŚCIAK. Kraków 2011, s. 213–228.